



TITLE:

ゲーテの「様式」の概念について

AUTHOR(S):

芦津, 丈夫

CITATION:

芦津, 丈夫. ゲーテの「様式」の概念について. ドイツ文学研究 1964, 12: 1-28

ISSUE DATE:

1964-04-20

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/184893>

RIGHT:

ゲーテの「様式」の概念について

芦 津 丈 夫

(一)

「様式」(Stil)とは、ゲーテの芸術論を構成しているもっとも重要な要素の一つであるとともに、およそ芸術家もしくは人間ゲーテの存在様式そのものを象徴しているような言葉である。様式という言葉がこのような含みをもって最初に現われるのは、ゲーテがイタリイ旅行よりの帰国の翌年に発表した「自然の単純な模倣、手法、様式」(一七八九年)においてである。「私がローマに足を踏み入れたその日から、第二の誕生日、真の再生が始まっている。」とゲーテは言った。様式とは、いわばイタリイにおいて誕生した古典主義ゲーテの新しい芸術的境地を披露するものであったが、それはまた同時に、このち一八〇五年頃までにシラーとの協力のもとに次々と発表された彼のいくつかの芸術論文の根本方向を打ち出すものともなったのである。

さて、様式という言葉を、われわれはふつう二つの意味で用いているように思う。その一つは、たとえば「バロック様式とロココ様式との相違点と類似点」というような時で、作品に見られる形式とか型とかを念頭におく場合である。つまりここでは様式が類型、概念として把握されている。ヴェルフリンからシュトリツヒに至るまで

の二十世紀初頭におけるいわゆる様式史ないしは類型史なるものが「ルネッサンス的とバロック的」「完成と無限」「古典的とロマン的」などの対立概念にもとづいて（そもそもこのような方法はシラーの「素朴的と感傷的」という分け方に由来するものであるが）作品を把握し、解釈して行った時にも、明らかにこのような様式の類型概念が強く表面に出されていると言うことができよう。しかし様式という言葉には同時に、ある価値概念も含まれている。たとえばわれわれが「現代建築には様式がない」とか、「この作家はまだ様式を把握していない」とか言う場合である。この二つの概念は決して切り離し得るものではないが、「様式」と言われるとき、この二つの意味のどちらか一方にアクセントが置かれて使われていることは事実である。

このような見方をすれば、ゲーテが様式とは芸術の達しうる「最高の段階」であるとするとき、彼がそれをいけば価値概念として扱っていることが明らかにされる。しかもそれは二重の意味において考えられるのである。そもそも様式の語はラテン語において石筆、もしくは書体（書き方）を意味する *Stilus* という言葉から由来するのであるが、書体とは書かれた作品に現われる形態であると同時に、あくまでも書く人の（書き方ということを通して現われる）主体的なあり方を反映するものである。したがってゲーテの場合、様式とは作品を価値づけるものであるとともに、いかに作者のあり方が作品を通して正しく表現されているかという意味において、作者に対する価値評価ともなるのである。作品とは決して創造的主体から切り離して考えられるものではない。ゲーテは晩年、「遍歴時代」において「人間の仕遂げることとは第二の自己として彼から分けられる必要がある。そして第一の自己が第二の自己によって完全に貫かれていなかったら、それはどうして可能であろうか。」（第一巻第四章）と語っているが、「第二の自己」とはすでに作品として独立した形姿ではあるが、依然として、「第一の自己」を反映し、それを象徴するものである。ところで、作品のうちにいかに正しく自己のあり方が表現されて

いるかということをも裏返していえば、それは、作者がいかに正しく作品の対象を把握しているかということになる。つまり芸術家の事物に対する認識、そのものが問題となるのである。ゲーテが様式を、単純な模倣や手法に對比させて、「認識のもっとも深い根底」に立つ「物の本質」を把握する法であるとするのは、まさしくこの理由にもとづく。彼が様式において問題とするのは、何よりも先ずこのような意味での芸術家のあり方であった。

一七九八年に書かれた「デイドローの絵画試論」は、モルフオロギイや色彩論などの自然研究によってさらに深められたゲーテの芸術観を示すものであるが、ここでは様式がより高い、しかもより根源的な次元において捉えられている。以下その一文を引用してみよう。「われわれは真正なる方法の成果を手法と対立させて様式と名付ける。様式とは個性をおよそ種属が到達し得る最高のところにまで昂める。したがってあらゆる偉大な芸術家はそのもっとも優れた作品において互いに接近する。たとえばラファエルがもっとも見事な出来栄えの仕事をした場合に、ティチアンと同じ彩色を示すようなものである。これに反して手法は、もしこう言ってもよければ、個性をさらに個性化する。自己の衝動とか傾向にたえず依存する人間はますます全体の統一から、いやそれどころかおそらく彼と類似した考えを持ち得るであろう人々からも遠ざかって行く。彼は人類に対して何らかの要求をかけることなく、このように自分自身を人々から引き離して行くのである。これは芸術的なものについてと同じく倫理的なものについても妥当する。なぜならあらゆる人間の行為は一つの源泉から流れ出るものである以上、それらはすべての派生的なものにおいても同一なものであるからだ。」⁽²⁾非常に含蓄のある、すでに晩年ゲーテの象徴主義の立場を指向するような言葉であるが（彼の世界文学の理念などもまさしくこの考えから出発するものである。）、私は何よりも様式がここで個性との聯関において捉えられていることに注意したい。それは様式に立つことによって個性が個性として最高の点にまで達しながら、同時にその個性を超えてしまうという考え

なのである。

様式とはゲーテにおいて、先ず何よりも事物の把握もしくは認識のあり方として問題にされた。以下において、私は「自然の単純な模倣、手法、様式」を出発点としてこの問題を追求して行きたいのであるが、その際に、この芸術家の物の捉え方としての様式が、どのような形で以上の引用文にうかがわれるごとき普遍的な意味の様式に通じて行くのかという問題をも忘れないようにしたい。というのは、個性の普遍的なものを通しての自己超克ということは、決して芸術における物の把握と切り離せないものと思われるからである。認識に主観と客観というものを仮定すれば、「物の本質」の把握には当然のこととして主客合一という状態が考えられるが、ここにも個性としての主体性のあり方が問われているからである。

(一)

「自然の単純な模倣、手法、様式」に示されているのは、芸術における三つの根本方向である。「単純な模倣」(einfache Nachahmung)とは、芸術家が自己の主観的な作用をひたすら排除して、外界の事物を忠実にありのままに描写しようとする態度であり、一応これを客観の立場と呼ぶことができる。彼は「自然の対象に向って忠実さと勤勉さをもって自然の形や色をこの上もなく精確に模倣し、誠実にその対象から決して離れることなく、仕上げるべきいかなる絵画をもさらに自然を前にして描き直し完成する」のである。

しかし芸術は単に受け入れるだけではなく、同時に何物かを表現せねばならぬ。だから、このような素朴にして受身的な態度はやがて芸術家にとって飽き足りなくなり、彼は「自分の心で捉えたものをふたたび自己流に表現し、彼がしばしばくり返して扱った対象に独自の特色ある形式を与えるために、自ら一つの方法を案出し、自

ら一つの言葉を作り出す。」ここに手法 (Manier) が生れる。そもそこの言葉は、方法とかなり方を意味するイタリア語の *maniera* に由来するもので、フォン・アイネムの指摘するところによれば、⁽³⁾ 従来イタリア美術史ではよい手法、悪い手法、古典的手法というふうに関人や時代に固有な芸術的表現の方法を示す語であったのだが、十七世紀バロックの芸術理論の影響によって今日使われている「直接に自然に従うのでなくして頭によって描く」という特殊な悪い意味がつけ加えられたのだとされている。「詩人が単に自己の主観的感情を表出しているあいだは詩人と呼ばれるべきではない。しかし彼が世界を獲得するや否や彼は詩人である。そのとき彼は無尽蔵であり、つねに新しいものであり得る。これに反して主観的な人間はそのわずかな内面をすぐに表わしてしまい、結局は手法に陥って滅びるのである。」(エッカードマンとの対話、一八二六年一月廿九日) 晩年ゲーテのこの言葉によってもわかる様に、手法とは彼にとって主観的、⁽⁴⁾ という言葉にそのまま置き換えられるものであった。そして単純な模倣のもとに自然主義や写実主義が解されるものとするならば、手法とはまさしくゲーテにとってロマン主義に見られる主観的、空想的な傾向に他ならなかった。彼は主観の立場たる手法に対して、あくまでも自然に誠実であれと忠告し、さもなければ手法は「ますます芸術の基盤から遠ざかり」「いよいよ空しい無価値なものになる」と言っているが、ここに当然のこととして第三の立場たる様式が要請されるわけである。

「芸術が自然の模倣や、一般的な言葉や、対象そのものの精密な深い研究などによって遂に事物のもろもろの性質や存在のしかたを正確に、より正確に認知するにいたり、形態の系列を見渡して種々の特徴ある形式を相互に比較し描写することができるようになれば、そのときに様式は芸術の達し得る最高の段階となる。——単純な模倣が静止した愛すべき現在の相にもとづき、手法が現象を軽やかな、しかも働きのある心情で把えるものとすれば、様式は認識のもっとも深い根底に立脚し、事物の本質を目に見え、手で把えうる形態において認識するこ

とがわれわれに許されている限りで、その本質に基礎を置くものである。」

芸術家の発展段階が単純なる模倣↓手法↓様式の順に高められて行くこと、また様式が前二者の立場を綜合し
いわば主観と客観とを統一する立場として求められていることも全体の論旨から推察されるのであるが、このよ
うに簡単に割り切ることはそれほど容易ではない。およそゲーテの芸術論のどれ一つを取り上げてみてもいえること
だが、そこには概念的な統一で割り出せないものがどこかに残されている。その点で二元論的な公式によって分
析し、綜合し、明確に論をすすめて行くシラーの美学論文とはおよそ趣を異にしたものがある。それどころか、
カイザーがゲーテの芸術に対する定義からいくつかの矛盾した表現を例として取り上げて指摘している様に、公
式主義的な考えにとつては矛盾でしかないような表現がしばしば見受けられるのである。この芸術論にしても、
ゲーテのものとしては理論的な明確さをもってかなり系統的に書かれた方なのであるが、しかもそれぞれの用語
がきわめて慎重に、含みのあるものとして取扱われていることに気付かれる。その証拠に、ゲーテはまず三つの
用語を以上のごとく項目別に分けて定義したのち、さらに同じだけの紙数をさいて、概念を裏から眺めたり説明
を追補したりして、論理の肉付けを試みているのである。これら三つの段階は、単純な模倣↓手法↓様式を發展
的に上昇して行くものだとして固定して簡単に把握られる性質のものでない。三つは「互いに密接に係合し、一
から他への微妙な移行行きをなし得る」ものである。たとえば、もっとも素朴な段階とされる単純な模倣に
も、直接に様式に通ずる可能性が与えられ、それは「いわば様式の前庭で仕事をしている」と言われる。また手
法には単純な模倣に見られるような自然への忠実さにふたたび帰ることが要請されている。しかもゲーテは手法
をここでは「高尚な、尊敬すべき意味に解している」と言うのである。同じように、様式はただ主観、客観の綜
合として解されるだけのものではない。手法の主観性が打破され、ふたたび単純な模倣の客観性がとりもどされ

るという意味で、様式はあくまでも客観の立場とされるからである。

ゲーテは最後に「ただわれわれにとって肝要なことは、様式の言葉に最高の名誉を与えて、それによって芸術のかつて到達した、また到達しうる最高の段階を言い表わす言葉をわれわれに残しておくことだけである。」と言っている。単純な模倣と手法とはともによき面を持ち、様式に達しうる可能性を宿したものでありながら、いずれもその捉_われ_た、一面性のために様式となり得ない状態である。このことだけが、われわれの与え得る唯一つの結論であろう。そして「事物の本質」を把握する様式とは、かかる捉_われ_た状態をすっかり抜け出た、いわば主観とか客観とかいう方を超越した地平で達成されるものではなからうかということを、われわれは予想するのである。

(三)

ヴェルフリンは「ゲーテのイタリア旅行」において、ゲーテがイタリアにおいて獲得した新しい芸術的境地とは「純粋なる観照」(reines Schauen)であり、それは自己のあらゆる主観的な感情や空想を抑制して、自然の事物を純粋な心眼に受け入れること、つまり「事物について語るのではなくして、むしろ事物をして語らしめる⁽⁵⁾」ところの法であったと述べている。このためには手法的なあり方のまずもって止揚されねばならぬことは明らかである。なぜならとどのつまり、「手法化されたものは誤まれる理念的なものであり、主観化された理念的なものである⁽⁶⁾」からである。ところで今度は単純な模倣を取り上げてみると、われわれは一つの新しい問題にぶつかる。すなわち、自己を空しくして事物をありのままに把えるというこの立場がなぜ様式と同様に「事物の本質」に達し得ないのかということ、つまり単純な模倣と様式における客観主義がその差異におい

て問われるのである。

一七九九年に書かれた物語り風の芸術論文「蒐集家とその友人たち」において、ゲーテはいろんなタイプの画家をあげ、最後に芸術家の種類を三つに分けて「真剣さ」「遊び」「真剣さと遊び」と名付けている。第一の「真剣さ」(Ernst)に属するのは模倣家、特性家、小芸術派などのタイプであるが、彼らは個々の対象に対してあまりにも忠実できびしいために「精神がまったく欠除し、全体に対する感情を持たず」、そのため作品には「美しい対象としての芸術的眞実」が欠けるのである。これに対して想像家、波動派、素描家などによって代表される「遊び」(Spiel)の芸術には「美しい現実としての芸術的眞実」が欠除する。なぜならこれらの人々は幻想的、主観的なものを強調するために対象の具体性を取り逃し、「精神に語りかけるが、それを實現すべき方法が失われる」からである。そしてゲーテは、これら二つのものを綜合する第三の立場「真剣さと遊び」(Ernst und Spiel)において始めて芸術の眞、美、完全が實現されるものとするのである。

これら三つの芸術的境地がそれぞれ單純な模倣、手法、様式のそれに対応するものであることは言うまでもない。ところで私の特に注意したいのは、ゲーテがここで「真剣さと遊び」を様式と呼び、「普遍的なものへの形成」と記しているのに対し、「真剣さ」と「遊び」とをともに手法であるとし、さらに「個人的な傾向」と名付けていることである。

- 1) Ernst (einfache Nachahmung).....
 - 2) Spiel (Manier).....
 - 3) Ernst und Spiel (Stil)
- } Manier
Stil

図式的に示せば右の様になるであろうが、ここからわれわれは、ふつう客観の立場だとされる單純な模倣も、

様式に対してはとどのつまり手法と同じ主観的、立場に留るものであることを知るのである。そして問題はおのずから、いかなる意味において単純な模倣が主観的だとされるのかということに転じて来る。

「模倣」が人間本性に宿る要求であり、また芸術行為そのものの出発点でもあることは、すでにアリストテレスの「詩学」以来論じられて来たところである。そして事物をありのままに把えて表現するということは、そのまま芸術の最高の段階に通ずる筈である。だからゲーテも「芸術家に対して与えられる最高の要求はつねに、自然に即し、自然を研究し、自然を模倣し、自然の現象に似たものを制作せよということである。」(7)（プロビレン序言）と述べる点では変りがない。しかし模倣が単なる模倣にとどまり、このありのままということに固執するとき、そこに行きづまりを生じる。たとえばゲーテは「芸術作品の真実と真実らしさ」（一七九八年）において名人の描いた桜実にとびついた鳥や、銅版画の甲虫を本物とまちがえて喰べてしまった猿のことを話しているが、このような本物まがいの桜実や甲虫は決して真の芸術品ではない。そこには「自然らしさ」があっても「自然」そのものではなく、「真実らしさ」があっても「真実」は存在しないからである。だからゲーテは「芸術の真と自然の真とは全く違ったものであり、芸術家はその作品がほんとうに自然物に見えるように努めるべきではなく、また努めることは許されない」と言うのである。(8)

模倣については、さらに「デイドローの絵画論」の中でより深く論じられている。十八世紀フランスの啓蒙主義者として知られるデイドローは、彼の「絵画論」（一七六五年）において当時フランス絵画を支配したマンネリズム的形式主義の理論を攻撃し、芸術家は生命の観察によって自然と現実とに立脚すべきであることを主張した。若い頃から彼の思想にある点では共鳴しながらも、その無神論的な自然主義にあくまで満足できなかったゲーテは、ここで彼の「絵画論」の最初の二章を取りあげて、デイドローの言葉を引用しつつ彼独自の立場から反

駁する。「もし原因と作用とがわれわれにとって完全に観照されるものであるならば、われわれは被造物をありのままに表現すること以上により優れた仕事を持たないだろう。模倣がより完全であり、原因に相応したものであればあるほど、われわれは満足するであろう。」自然をそのまま置き移すことが藝術であるとするこのディドロの模倣説のうちに、ゲーテは「自然と藝術とを混亂させ」「ごちゃ混ぜにする」⁽⁹⁾ような傾向を讀みとり、その根本的な誤りを指摘する。そして「自然の完全な模倣というものはいかなる意味においても不可能である。」と眞向から反對するのである。なぜなら「藝術家がある自然の對象をとらえる時、その對象はもはや自然には屬しない」⁽¹¹⁾(プロビュレーン序言)からであり、藝術とはあくまでも人間の精神によって高められた「第二の自然」であるからなのである。ゲーテが「容器の外、つまりわれわれのあらゆる精神的、感覺的な力に語りかけ、欲求を刺戟し、精神を高め、それを所有することがわれわれを幸福にするような生きた全體、生き生きとして力強く、形成された美しいもの、ここにこそ藝術家は目を向けねばならぬ」⁽¹²⁾と言うように、われわれはここで事物を見ることそのものに宿るより高い創造作用を考えねばならないのである。

「イタリイ紀行」においてゲーテは次のように言っている。「よいもの、よりよいものを明らかに見て知ることができるといふことは、まったく特別な作用である。しかしわれわれがそれを自分のものにしようとするとき、それはいわば手中で消えてしまう。そしてわれわれは正しいものを掴まないで、捕え慣れているものを掴むことになってしまう。」(ローマ、一七八七年二月十七日)私はこの言葉のうちに、模倣という物の捉え方の本來的な限界が示されているように思う。

私が花を眺めるということは、眺めることによって私と花とが一つになることを意味すると同時に、それは、花を花だとすることによって自己と花とのあいだに區別を立てる次の瞬間の可能性をも含ませている。見るとい

うことはこのようにして、主客合一の作用であるとともに、主客分離の行爲ともなるのである。花を花とするところがわれわれの分別作用であり、日常的な物の把握をなり立たしめる基盤でもあるが、このようにして把えられた花のうちにはすでに分別としての主観の作用が忍びこんでいることを忘れてはならない。つまりそれは、人間の分別と差別との作用によって固定化され、根源的な直知のあり方から日常的な認識の次元に置き換えられたものである。しかもかかる対象を眞實の対象と思いこんで、そのまま受け入れようとするところに模倣の模倣たる所以があり、その単純さがある。ここで把握されるのは決して「正しいもの」ではなくて、「捕え慣れているもの」——例の眞實⁽¹³⁾まがいの櫻實や甲虫を思いだすがよい——にすぎず、また「模倣者はただ模倣されたものを二重化するだけである」(蒐集家とその友人たち)と言われるのである。單純な模倣が、自己を空しくして事物を把えるという時、そこには欺瞞がひそんでいる。ここでいわれる客観性とは、あくまでも主観性の残滓がまとりついた客観性であるからだ。この意味において、單純な模倣は結局のところ手法と同じ範疇に歸せしめられるのであって、かかる日常的な主観・客観の立場を根底からくつがえさない限り、「物そのものをして語らしめる」境地は開かれないのである。

(四)

様式は、手法のごとく対象の上に自己の主観の像を走らせるのでもなく、單純な模倣のごとく固定された客観を把えるのでもない。事物が「目に見え、手で握みうる形態において」(in sichtbaren und greiflichen Gestalten) 現われる相をわれわれの心眼によって把握するのである。別な言い方をすれば、それは「対象の深みにも、自己の心の深みにも到達する」(プロビレン序言) ことなのである。

そもそもわれわれ近代人がふつう考えている認識作用というものは、あくまでも主観と客観との分離の上に立っている。すでに近世哲學の祖とされるデカルトが「われ思う、ゆえにわれあり」から出發したとき、「思惟するもの」(res cogitans)としての人間の主体性と「延長するもの」(res extensa)としての自然の客觀事象との二元性の上に立っていたのを見てわかる通りである。この點に關してゲーテはおよそ近代人らしくない考え方を持っていたと言えよう。だから、やはりデカルト的な二元論を基盤とする近代的な自然科學の方法(たとえはニュートンの色彩論)にあればど根強い反抗を示したのである。「主観のなかにあるすべてのものは客観のなかにあり、しかもなおそれ以上のものである。客観のなかにあるすべてのものは主観のなかにあり、しかもなおそれ以上のものである。われわれは二重の仕方で失われ、あるいは救われている。たとえは、われわれが客観にそれ以上のものを認めるとき、われわれはすでに主観を頼りどころとしているのである。」⁽¹⁴⁾ゲーテの主観・客観という概念についての考えを説明するのに「箴言と反省」のこの言葉以上に適切なものはないであろう。われわれが主観だとし、客観だとして二つにして考えているものはすべて空しい固定概念にすぎない。見るもの、見られるものが分離する以前の見るに立つとき、物を見ることが心を見る法となり、心を見ることが物を見る法となる。様式はこの意味において「認識のもっとも深い根底」に立つものとされるのである。

また様式とは、自己が自己を超えて「第二の自己」となり、自然(客體としての)が自然を超えて「第二の自然」となる地點であるということが右のゲーテの言葉から讀み取られよう。ところでいま自然が自然を超えるという面だけを取り上げて考えてみると、ゲーテがたえず眞の藝術は「自然を超えた」(übernatürlich)ものであると言っていることが思ひ出される。ここで一例としてあげてみたいのは、彼が晩年エツカーマンに對して語ったルーベンスの有名な風景畫「田園よりの歸路」についての批評である。(エツカーマンとの對話、一八三一年

四月十八日）ルーベンスはこの繪において、夕日に映える明るい大空を背景にし、家路をたどる百姓たち、家畜の群れ、枯草をつんだ馬、樹木や乾し草などを見事な構圖と色彩とによって美しく描き出しているのであるが、ゲーテはこの繪における一つの不自然さを指摘する。つまりここでは樹木の影と人物の影とが反對の方向に投げかけられ、いわば「二重の光」が用いられているのである。彼はそれについてエッカーマンに「これこそが問題である。ルーベンスが偉大さを發揮し、彼が自由な精神によって自然を超越し、彼のより高い目的にふさわしく自然を取り扱っているということを明示するものが、まさしくこれである。二重の光はたしかに亂暴である。君は、それが自然に反していると言うなら言うがよい。しかし、もしそれが自然に反しているのであれば、私は同時に、それが自然以上のものであると言いたい。それは、藝術が必ずしも自然の法則に従わず、それ自身の法則を持っていることを天才的に示す巨匠の大胆な筆法であると、言いたいのである。」と述べ、さらに「藝術家は世の人に一つの全體を通じて語ろうとする。しかしこの全體は自然のなかには見出されない。それは藝術家自身の精神が作り出したもの、あるいは、實りをもたらず神の呼吸のそよぎが創造するものであると言ってよからう。」と語るのである。

自然が自然を超えるといっても、それは自然から外にはみ出る——この場合には不自然（*aussernatürlich*）となる——のでなくして、より高い自然とも言うべき人間精神のなかに超えるのである。ゲーテは「藝術品の眞實と眞實らしさ」において「藝術品が自然を超えていても、自然の外に出たものではなく」、「完全な藝術品は人間の精神の作品であり、その意味でやはり自然の作品である。」とも言っている。M・ジョレーも指摘するように、ゲーテが「自然の事物は藝術と同じである」（イタリイ旅行、一七八七年二月十六日）というふうに自然と藝術との同一性を強調するかたわら、「自然は藝術から途方もない深淵によって分たれている」（プロビレー

ン序言」と両者の本質的な差異を述べているのは、見たところ矛盾してはいるが決して矛盾ではない。両者が根底において同一であるからこそ、一が他のなかに超えることができるのである。ゲーテにおいて超越 (Transzendenz) ということの問題にするならば、そこにはいわゆるキリスト教的な「質的な絶対の深淵」(キルクゴール) の上でなされる超越は存在しない。あくまでも内在性を含むところの超越なのである。

「客観のなかにはある未知の法則があり、それは主観のなかにある未知の法則に呼応する。」この主観と客観とにひそむそれぞれの「未知の法則」を導き出して一つにするものこそ、ゲーテによれば眼の作用にほかならない。なぜなら「眼において外からは世界が映り、内からは人間が映る」からなのである。そしてこの眼の作用もより高い力である光なしには考えられない。われわれが物體を「目に見え、手で握むことのできる形態」として把握することができるのは、光が物體とふれ合うことによって色彩を生み、さらに色彩が物の形象を輪廓づけるからである。「色とは光の行爲、つまりその能動と受動とである。」⁽¹⁸⁾「すべての自然は色を通して眼の感覚に現われる。」⁽¹⁹⁾(色彩論) しかもこのように色となり、形となってわれわれに働きかける光を受け入れるものは、ほかでもないわれわれの眼のなかに宿るところの光である。すなわち「眼は、内なる光を外の光に出會わせるために、光にふれて光に對する姿をとる」⁽²⁰⁾のである。

「もし眼が太陽のようでなければ、どうして太陽を見ることができよう。」⁽²¹⁾

ゲーテは明らかに古代ギリシャの哲學者プロティノスの言葉(たとえば九論集一の六「美について」の第四三節を参照)にもとずいて書かれたこの詩句を、さらに「色彩論、教説篇」の序文にも引用している。ゲーテはすでに若い頃からシャフツペリイを通してプロティノスを知り、彼の神秘主義的思想から大きい影響を受けたのであるが(たとえば「詩と眞實」第八章に記されている若いゲーテの作った世界創造についてのルーチフェル神話

にもうかがわれる様に)、さらに色彩論に取りかかっていた頃である一八〇五年には、あらたに彼の著作に丹念に目を通したとのことである。見るものと見られるものが一つになり、自己認識即自己存在であるようなヌーアの立場を置き、さらにその上位に絶対的な「唯一者」を考えたのがプロティノスである。ゲーテがあらさまにプロティノスの名をあげて論じているような個所はほとんど見當らないが、兩者の思想がいくつかの点において不思議に呼応するところ多いのは興味ぶかい事實であろう。

ゲーテが彼の色彩論研究においてニュートンの立場にあれほど執拗な攻撃を加えたのは何よりも、色彩をリズムによる光の分析から割り出そうとした彼の實驗態度そのものに對してであつた。それは、主觀と客觀とを截然と分ち、自然をもはや主體と何らの生きた關わりもなくなつた對象として觀察して行く近代自然科學のあり方に對しての反對表明でもあつたのである。それゆゑゲーテは、素朴とはいいいながら根源的なものを見失うことになつた古代人の色彩論にむしろ親近性をおぼえ、彼らは「眼の中に安ろう光の存在することを信じた」⁽²²⁾とも、「彼らの自然考察には依然として文學の特性が保有されて」⁽²³⁾いたとも言うのである。「もしひとが科學から何かある全體性を期待するならば、どうしても科學を藝術として考えねばならない。」⁽²⁴⁾(色彩論、歴史篇) このような自然研究に見られるゲーテの獨自な思考は、ヤスパーズも言うごとく、⁽²⁵⁾たしかに近代の自然科學と相容れる何物をも持たないかも知れない。しかしそれは同時に、近代科學的な思考のあり方そのものを根底から反省せしめるものではなからうか。

ゲーテの色彩論において注目すべき具體的な例として一つだけ擧げておきたいのは、彼が「生理學的色彩」(physiologische Farben)と呼んだところのものである。「化學的色彩」や「物理的色彩」に比べてこの色彩の特色は、それが眼のはたらきそのもの、つまり眼における人間の内面と外面との出会いから生じる色であると

いうことである。闇を前にして目の瞳孔は拡大され、開かれ、光を前にしてそれは収縮され、閉じられる。(このことにいち早く注目したのがプラトンである。)つまり眼は闇に對して光を要求し、光に對して闇を要求しているのである。暗い對象をしばらく目前に置いて、これを取り去ったのち目を閉じれば、網膜が同形の明るい像を映すというのも同一の原理にもとづいている。光と闇とは互いに要求し合っている。したがって眼は与えられたものに對してそれに對應するもの、要求せられたものを内からよび起すことによって調和を求めるのである。

さらに同じ現象が色彩の上にも見られる。黄と青とは(そもそも黄は濁った透明體を通して明るみを眺めたとき、青は同じようにして暗闇を眺めたときに生じる色であり、海や大空が青いのも、また海底から上方を見たとき黄色がかって見えるのも、このためである。)まさしく互いに「要求された色」(geforderte Farbe)である。

黄色はそれを補充するところの色、つまり補色(komplementäre Farben)としての青色を眼から要求し、ここに「全體性」を形成する。(補色とはゲーテにとって、プリズムに分析された光線の波長からではなくして、あくまでも眼の創造作用から導き出されるものであった。)現に黄と青とを混合したとき緑が生じるのであるが、緑はわれわれの眼にとって單なる混合ではなくして、すでに新らしい一つの色である。さまざまな色はこのような経過によって次から次へと形成されて行くのであるが、ゲーテはこの千変万化する不可思議な色の現象のうちに「統一されたものを分離し、分離されたものを統一する」⁽²⁶⁾永遠の法則として「極性と高昇」(Polarität und Steigerung)のイデーを見た。そしてこのイデーを自由自在に顯現せしめるところの色そのものを「根元現象」(Urphänomen)と名付けたのである。

色彩論についての考察はこれまでに置いて置くとして、ここでわれわれは、「認識のもっとも深い根底」に立つ様式とは、事物をまさしくこの「根元現象」において把えるものであると断言ことができよう。ゲーテは、藝術

家があくまでも自然を忠實に眺め、それによって全體の聯關をとらえ、「理念的な像」（プロビレン序言）を看取すべきであると言っているが、それは決して事物を抽象的な概念によって統合することを意味しているのではない。「根元現象」とは個々のものに宿る全體であり、現象そのものとしての理念であるからだ。花や草木が色となり、形となってわれわれに見えるとき、それは、これらのものがすでに光に包まれている證據である。そしてこの光は、主體としての眺めるわれわれをも同時に抱いている大きい光にほかならぬ。様式とは、開かれた「心眼」（*geistiges Gesicht*）によって物を純粹に眺め、把握することであり、ここでは主體、客體もともに自己のあり方を超えて光に包まれるのである。

(五)

以上、私は様式を主觀と客觀の問題から考察し、「事物の本質を捉える」ということが、主觀が主觀を超え、客觀が客觀を超える（前者はどちらかと言えば手法に、後者は單純な模倣に對して要求されることであるが）という二重の面を含んだ主客合一であることを明らかにしたつもりである。「様式は個性をしておよそ種屬が到達し得る最高のところにまで高める。」（デイドローの繪畫論）と言うときにすでに看取された、個が最高の段階において個の立場を超えるという晩年ゲーテの様式の把え方もやはりこれと同じ方向の上にあるものと言わざるを得ないであろう。さらに、晩年ゲーテが藝術の根本形態を「自己忘却」という形で把えていたことも（これについてはエムリッヒやカイザーの指摘するところであるが）併せて同じ線上に考えられる。ゲーテは一八二一年五月、ベルリン劇場の開場に寄せて作った序曲において「各人を自己自身から持ち上げ、その根底より引き離すことが藝術の求めるところだ。」と述べ、さらにその補遺において「藝術の最高目標」として「自己自身の忘却」

(vergessen sein selbst) といふ言葉⁽²⁸⁾を記している。つまり藝術とは、閉ぢこめられた日常主體性が絶對的空間に開かれ、「第二の自己」になる次元であるとされる。そしてこの場合、單に創る者のみならず享受者をも含めた廣い意味での藝術そのものが考えられるのである。

ところで藝術における事物の把握には、主客合一ということに關して、さらにこれと切り離すことのできない一つの問題が残されている。なぜならゲーテが「自然についての斷片」において「自然には永遠の生命、生成、運動があり、しかもそこから先に進むことはない。自然は永久に變轉し、一瞬の静止もそこにはない。」⁽²⁹⁾と言ったように、あらゆる自然は時のうちに生成し、移ろい行くものであり、しかも藝術家はこの「生動する波のようにわれわれの眼前を動いているもの」から「隠れたもの、動かないもの、現象の根底」⁽³⁰⁾を取り出さねばならないからである。このようにして主客合一という問題には、移ろい行くものを把えるという、いわば藝術における時間性克服の問題が同時に含まれて來るのである。

さてゲーテは「自然の單純な模倣、手法、様式」において、風物畫、ことに草花や果實などの静物畫をもつて知られるオランダの畫家ヒュイスムとラヘル・ルイシュの二人を取り上げて論じている。この藝術家たちは單純な模倣の段階においては最高の域に達した人々である。しかし彼らが「もしその畫才に加うるにさらに博識の植物學者となり、根を始めとして、各部分が植物の繁榮と成長とに及ぼす影響、それらの部分の職分と相互の作用を知り、葉、花、受精、結實、あたらしい胚芽などのたえざる發展を理解し、よく考えるならば」、さらにより高い藝術の段階、つまり様式に達するにちがいないとゲーテは言うのである。また彼は、單純な模倣にとって可能である描寫の範圍が、「快適ではあるが制限された對象」「死んでゐるか、あるいは静止してゐる對象」に限られることを指摘している。ゲーテの自然研究において色彩論とならぶものが彼のモルフオロギイ研究であっ

たことは言うまでもない。すでに彼がシシリイへの旅行中にあらゆる植物の原形としての「原植物」(Urpflanze)を見出そうと努めたことは彼の「イタリイ旅行」にも記されている通りであるが、一七九〇年に書かれた「植物のメタモルフォーゼ」にはじまって最晩年に發表された「動物哲學の諸原理」(一八三〇年)にいたる迄、藝術家ゲーテの眼は絶え間なく動植物における有機體生命の觀察に向けられていたのである。(それは第一次ウィマル時代にまでさかのぼる。)そしていかにこの自然觀察者の眼が藝術家の眼にも通ずるものであったかは、この言葉によっても證明される通りである。植物のメタモルフォーゼとは、種子が發芽し、莖となり枝となり葉となり、花を開かせて行くように、植物の變形しつつ發展する姿にはかならぬ。したがって藝術家はこの移ろいとともに生成するもの、つまり *werden* そのものを把握せよとゲーテは言うのである。單純な模倣が事物を主觀から切り離された單なる客體に固着せしめつつ、それを把握するものであるということはずでに述べたが、それはゲーテが言うごとく静止したもののみを描くことができるというよりは、むしろそもそも静止し得ないものを静止せしめ、靜物とみなすことによって把えているのである。

花が咲くとき、それは開く花という過去とやがて凋み行く花という未來とともに抱きながら咲いている。花は時の移ろいのうちに咲く。いやむしろ、時の移ろいが花を咲かせるのであり、無常性のうちに咲くからこそ花は美しいのである。しかも藝術家は、ここから現に、咲く花を取り出さねばならぬという課題を負わされている。もし彼が「咲く花」というものに固執し、そこに分別と反省とを働かせるならば、自己と花とは直ちに隔離されてしまう。自己が花となり、花とともに移ろいながら、しかも花の永遠の相を直視せねばならない。つまり藝術家は時の経過を切斷するのではなくして、時とともに流れながらしかも「瞬間とは永遠である」⁽³¹⁾という意味の瞬間を把えねばならぬのである。

ラオコーン群像はグーテにとって、まさしくこのような「含蓄ある瞬間」を表現するものであった。そもそも彫刻や繪畫とは、生成するもののある一瞬において把える藝術であるから、この一瞬をどこにえらぶかというところに大きい問題が與えられる。「造形藝術のあらわし得るもっとも感動的な表現は、ある状態から他の状態への過程のうえに浮動するところのものである。」⁽³²⁾（ラオコーン論、一七九八年）つまり、瞬間は時の経過を内に含むことによって、始めて現在でありながらも永遠に通ずる瞬間となるのである。蛇に襲われた父親と二人の息子の苦痛を表現するこのラオコーン群像は、未來より近づく苦難に對する豫感めいた恐怖、いまや眼前に苦しみを認めるときの驚き、過ぎ去った苦難に對しての同情、という三つの時間的契機を一つの瞬間としてわれわれに示すものであった。「ある彫塑の作品を實際に眼の前に動くように作ろうとする場合には、経過する瞬間をえらばねばならぬ。すなわち、そのすぐ前には全體のいかなる部分といえどもこの位置にあつた筈がなく、そのすぐ後にはあらゆる部分がこの位置を棄てることを餘儀なくされるものであるから。」⁽³³⁾それは、あたかもわれわれが飛ぶ矢を固定せんとすれば、矢は直ちに落下して飛ぶ矢でなくなるようなものである。藝術家は、自らが矢となつて飛びながら、しかも飛ぶ矢を表現せねばならぬ。つまり、その矢を固定された瞬間のうちではなく、「経過する瞬間」のうちに把握せねばならないのである。ふつう造形藝術とは物を瞬間において表現し、これに對して音樂とは時間の経過のうちに表現するものとされている。しかし、モーツアルトは樂譜を作る場合に、たとえ長い譜であっても、畫や立像のようにその全體を直視することができたとのことである。それは、グーテがラオコーン群像について述べているものとは正に反對の場合であるといえようが、そもそも藝術家の創造作用の根底には、このような空間的なものと時間的なもの、あるいは静止するものと流れ行くものとを合一するような根元的體驗が存在するのではなからうか？

すでにヘラクレートスは萬物流轉と言ったが、生の無常に對する不安は、遂に「すべての過ぎ去り行くものはただの比喩にすぎぬ」というような境地が得られるまで、生涯ゲーテを悩ませつづけた問題であつた。「人の一生は夢にすぎない」というような無常感、自然の無目的な流轉と荒涼たる破壊・蠶食に對してのおののきは、すでに「ウエルテル」において背後にひびく暗い不協和音となっている。それは、ゲーテの晩年の小説「親和力」においても「われわれが陥没した、教會を訪れる人々の靴に踏みへらされた墓石を眺め、また、それらの墓標の上に崩れ落ちた教會を眺めるたびに、死後の生活は、われわれが形象のなか、碑銘のなかにかくれて始め、しかもこの世の生きた生活よりも長くそこに留るような第二の生活のごとくに感じられる。しかしこの形象、この第二の存在も早晚にいつかは消えてしまう。人間に對しても、記念碑に對しても、時はその力をふるうことを止めない。」（第二部、第二章 オッテイーリエの日記）という言葉を残しているように、ゲーテに生涯つきまとう深刻な體驗であつたのである。彼が一方において創造的自然に對する調和的な解釋を有し、それが若い頃スピノザを通して知つた神即自然のイデーにもとづくものであることは言うまでもないが、果してゲーテはこの二つの相反する要素をどのような形で和解させて行つたのであろうか？

ここで私は、ゲーテがすでに若い頃から持つていたとされる特異な時間感覺について注意したい。それは、彼自ら「詩と眞實」（第三部、第十四章）において述べているように、「過去と現在とを一つに融合させる感情」「幽霊のようなものを現在からよみがえらせる直観」³⁴のことである。イタリイ旅行においてこの直観は歴史的把握の鋭い眼となつた。彼の觀察は、時代を超えながらも歴史的であり、存続しながらも経過し行く風物にひたすら向けられる。「このようにして私は今まで常に空想や感情を抑制して、地方地方の自由な明確な觀察をなし得るために、地質學上のならびに風土上の眼光を働かせてきた。そうすると不思議に歴史というものが生き生きと

開示されてきて、すべてが見違えるようになる。」（イタリイ旅行、一七八六年十月二十七日）しかしゲーテにとって歴史とは、現在と切り離された單なる過去ではなく、學習によって得られるような個々の歴史上の客觀的事實でもなくて、あくまでも今に働きかける *Geschehen* そのものであつた。偉大な歴史の舞台ローマを前にして、ゲーテは「私はローマを、存續するローマを見たいのであつて、十年ごとに移り行くローマを見ようなどとは思わない。」（一七八六年十二月二十九日）と言う。過去を知ることなしにその現在の相を見ることができないと同様に、過去は現に體驗され、直知されるものであらねばならぬ。極端な言い方をすれば、歴史とはむしろわれわれの内面において生起するのである。したがつてゲーテは「われわれは他の場所においては歴史を外から内に向つて讀むのであるが、ここでは内から外に向つて讀んでいるような氣がする。すべてのものがわれわれの周圍に集積し、ふたたびわれわれの内から外に向つて出て行く。」（同上）とも言うのである。歴史を主體的時間として把握し、過去を現在に還元するというゲーテの獨自な直觀作用が、時間性克服の一つのあり方を示すものであることは言うまでもあるまい。

いささか横道にそれるかも知れないが、かかる主體的な時間把握の秘密によつて獨自の藝術境を開拓した人としてゲーテに高く評價された、十七世紀オランダの風景畫家ロイスダールのことにふれたい。彼は、當時一般の風景畫に見られるおだやかな、表面的になりがちな自然描寫に満足せず、より深くするどい觀察によつて自然の本質を把握し、われわれの魂に語りかけるような嚴肅な自然を描き出した畫家である。ゲーテは「詩人としてのロイスダール」（一八一六年）において彼の三つの作品を取り上げて論じ、この畫家が「創造力が理性と一つになる點」をとらえ、われわれの眼を楽しませるだけでなく、「内的なる感覺を呼び起す」⁽³⁵⁾ような藝術品を創り上げたことを強調している。この意味において、彼はまさしく「詩人」とされたのである。しかし彼のロイスダール

ル解釋においてもっとも注目すべきは、彼がこの藝術家に「現在のなかに過去を表現し」、「死滅せるものを生
きるものとのかきわめて具象的な結合にもたらず」⁽³⁶⁾特異な才能を指摘していることである。たとえば、ここで論じ
られているロイスダールの名作「ユダヤ人教會の庭」を取り上げてみよう。雷雨をはらませて走る雲、崩れおち
た教會のドーム、風雨に浸され灌木におおわれた墓石、朽ち果てた樹木、廢墟をぬって流れる小川……。われわ
れがこの繪に感じるものは、藝術史家ヤンソンも言うように「地上のいかなる事物も存続するものでなく、時間、
風、水などはただ人間の作り出したものだけでなく、樹木や岩石にいたるまで萬物を無に歸せしめる」⁽³⁷⁾とい
うことである。この繪においてすべては「現在の生命に何らの權利を與えることなしに、ひたすら過去のために捧げ
られている」⁽³⁸⁾とゲーテが言う時、それはただ、眼前の廢墟が在りし日の偉大な面影を偲ぼしめるという意味だけ
ではない。過去とは單なる過去ではなくして、現に過ぎ去りつつあるものであり、その意味において「過ぎ去
たという以上のもの」(ein Mehr-als-Vergangenes)となる。墓石はいかなる死者の墓石でもなくして、滅び
つつあるその姿において「自己自身の墓石」である。そしてロイスダールはこのように過ぎ去り行くものの中に
永遠の相をとらえることにより、「完全な象徴に達した」とゲーテは言うのである。

(一六)

さて最後にゲーテのモルフオロギイ研究(殊に植物に關しての)をもう一度取り上げてみたい。なぜならそれ
は、グレーテ・シエーターも言うように、⁽³⁹⁾とどのつまり彼の生涯の問題であつた自然の生成流轉する無常性の法
則との對決であり、その克服の第一歩を示すものであるからである。ゲーテが彼のモルフオロギイ研究諸論文の
最初に置かれた「有機體自然の形成と變形」(一八〇七年)の見出しに「見よ、彼がわたしのかたわらを通られ

ても、わたしは彼を見ない。彼は進み行かれるが、わたしは彼を認めない。」（ヨブ記九の十一）という聖書の言葉を引用したということも、この意味においてのみ解されるであらう。そしてここにおいて、若き頃よりゲーテを悩ませた「生誕と墓場」（Geburt und Grab）としての破壊的自然は「決定的形姿」（die entschiedene Gestalt）という創造的調和的自然のうちに止揚され、とどまることなき流轉の相は永遠の秩序のもとに歸せしめられたのである。

「もしわれわれがすべての形姿、ことに有機的形體をよく観るならば、變化せずして静止し、他との關係を持たないようなものはどこにも存在せず、むしろすべてが絶えざる變幻躍動のうちに動揺していることを見出す」⁽⁴⁰⁾（モルフオロギイ、意圖の序説）さまざまな環境によって實に多種多様な變貌をなしとげている植物界ではあるが、そこにはおのずから植物をして植物たらしめているような根元的な姿が看取される。しかもそれは、子葉が發芽し、葉や莖となり、花を開かせ結實させて行く経過においても、さまざまな形態のうちに顯現されるところの同一の形式であらねばならぬ。ゲーテはこれを「根元植物」と名付け、Blattとも表現したのであるが、それは移ろい行きながらも「生々し、發展する刻印された形式」⁽⁴¹⁾（die geprägte Form, die lebend sich entwickeit）として今に現前するところの形式であり、それはまた「典型」（Typus）とも呼ばれた。ここでわれわれはゲーテが「根元植物」と言うときの「根元」△U-√の意味を考えてみななければならぬ。そもそも△U-√の言葉には二つの意味が含まれている。つまり Urzeit とか Uranfang とか言われるときには歴史的な古き、時間的な起源を示し、Urbild とか Urkraft とか使われるときには時間的なものを超越して、形式のたえざる現存、もしくは自然の創造力の源泉のごときものが考えられるのである。Urzeit は歴史に屬し、Urkraft は自然に屬する。しかもゲーテにおいては、シュータイガーも指摘するように、⁽⁴²⁾この二つのものが全く一致している。そ

それはたとえば、「フアウスト」においてメネラオスの妻、アヒレスとパリスの戀人としてギリシャ神話の太古から取り出されたヘレナが、同時にあらゆる美の原型として歴史を超越した存在とされているようなものである。このようにして「根元植物」はあらゆる植物の起源としてももちろん過去にも想定されうるものでありながら、同時に現在においてもあらゆる植物を植物として規定しているところの形象であり、さらに一つの植物においても子葉、芽、葉、莖、枝、花、果實などのメタモルフォーゼのうちに「收縮と擴張」(Zusammenziehung und Ausdehnung)のリズムをもって發現する力なのである。「根元植物」とはかくして「繪畫や文學上の影像や假象」ではなくして「内的な眞實と必然性を持つ」⁽⁴³⁾ものである。またそれは、有名なゲーテとシラーとの對話からもうかがわれるように、單なる「理念」ではなくして、現に葉として花として「目に見え、手で把えうる」限りでは、あくまでも直感に訴えるところの「經驗」なのである。

以上ずいぶん廻り道をしたようであるが、私はここで再び本筋たるべき様式の問題に歸らねばならない。様式とはゲーテにとって、「物の本質」を把握すべき正しい認識のあり方を追求するものとして、先ず藝術の次元において問われるべき性質のものであったが、以上の考察によってもわかるように、それは彼の自然研究のあり方と決して切り離せるものでなかった。そして物を正しく見る、という點において色彩論の問題となり、さらに生成變化する事物を見るという點でモルフオロギイ研究にもふれざるを得なかったのである。色彩論においてゲーテは上述のごとく主として空間的な事象としての主觀・客觀の問題にふれ、一方モルフオロギイにおいては生成というものに含まれる時間性的の問題と對決したと言えるのであるが、シエーダーも指摘しているように、⁽⁴⁴⁾ゲーテにとってこの二つの問題が、とどのつまりは同一の根底に立つべきものとされていたことは注目に値する。この點をさらに追及するということは、本論の到底なし得るところではない。しかし私は、この問題解決のいとぐちが

すでに「目に見え、手で把えうる形態」というときの形態(Gestalt)に與えられているのではないかと思う。なぜなら、形態とは光の行爲たる色として主客合一の地點を示すものであると同時に、時間を媒介とした生成において時間を超えて現われるものに他ならないからである。

さていささか強引な結論の出し方かも知れないが、以上に述べた事物の正しい把握ということをさらに廣い視界に置くとき、最初に指摘したようなゲーテの様式に對するより高い把握が生れて来るのでなからうか。つまり様式は——手法が個性をより個性化するのに對し——個性を普遍的な地平へと開くのである。個が個の立場を突破することによって他の個に對して開かれるということは、主觀が物の本質を把えることによって主觀性を超えることと軌を一にしている。このようにして藝術上の問題が倫理的なものにまで高められるのである。「諦念」という晩年ゲーテの倫理的イデーが「眞實の觀照」「全體性の觀照」(45) (シュタイガー)に基くものであったように、ゲーテにおいて倫理と藝術とは切り離せるものでなかった。様式においてあらゆる存在は、個の立場を超えて他者と純粹に關り合い、自由な融通無碍の天地に入るのである。晩年リルケの「開かれたもの」とか「純粹聯關」とかいう言葉がここで思い出される。様式についての結論らしい結論も得られなかった私であるが、最後にゲーテの「親和力」からの言葉を引用することによって本論を終りたい。

「すべてその種類において完全なるものはその種類を超え、何か別のもの、比いなきものとならねばならぬ。夜鶯はある音(なぐ)をきくと鳥にすぎない。しかし、やがてその世界を抜け出て、あらゆる鳥にそもそも歌うとはどういうことであるかを教えようとしているかの様に見える。」(第二部第十章、オッテイーリエの日記より)

Literatur

- 1) Matthijs Jolles: Goethes Kunstanschauung, Bern 1957
- 2) Grete Schaeder: Gott und Welt, Drei Kapitel Goethescher Weltanschauung, Hameln 1947
- 3) Emil Staiger: Goethe 3Bde, Zürich 1959
- 4) Wolfgang Kayser: Kunst und Spiel, Fünf Goethe-Studien, Göttingen 1961
- 5) Wilhelm Emrich: Die Symbolik von Faust II, Bonn 1957
- 6) Heinrich Wölfflin: Goethes italienische Reise (Spiegelungen Goethes in unserer Zeit, Wiesbaden 1949 S. 325—336)
- 7) 竹内敏雄「ゲーテの内面形式の理念」(日本独文学会編「ゲーテ」昭和廿四年 仰文堂)

Anmerkungen

- 1) Italienische Reise, 3. 12. 1786. 2) GA Bd. 13. S. 245 3) HA Bd. 12. S. 576 4) Kayser: S. 64 5) Wölfflin: S. 328 6) M.u.R. Nr. 508 7) HA Bd. 12. S. 42 8) ibid. S. 70 9) 10) GA Bd. 13 S. 206 11) HA Bd. 12. S. 46 12) GA Bd. 13. S. 206 13) HA Bd. 12. S. 89 14) M.u.R. Nr. 1376 15) Matthijs Jolles: S. 163 16) M.u.R. Nr. 1344 17) Paralipomena zur Farbenlehre, WA II Bd. 5/2 S. 12 18) HA Bd. 13. S. 315 19) 20) ibid. S. 323 21) ibid. Bd. 1. S. 367 22) JA Bd. 40. S. 136 23) ibid. S. 132 24) ibid. S. 141 25) Karl Jaspers: Unsere Zukunft und Goethe, 1949 Bremen S. 15 26) HA Bd. 13. S. 488 27) Emrich: S. 72f, Kayser: S. 39f 28) WA I Bd. 13/2 S. 201 29) HA Bd. 13. S. 46 30) ibid. Bd. 12. S. 43 31) Vermächtnis V. 30 32) HA Bd. 12. S. 62 33) ibid. S. 59f 34) ibid. Bd. 10. S. 32 35) ibid. Bd. 12. S. 138 36) ibid. S. 139 37) Horst W. Janson: Malerei unserer Welt 1960, Köln, S. 161 38) HA Bd. 12. S. 141 39) Grete Schaeder: S. 143f 40) HA Bd. 13. S. 55 41) Urworte. Orphisch V. 8 42) Staiger: Goethe Bd. 3. S. 305 43) Italienische Reise, 17. 5. 1787, an Herder 44) G. Schaeder: S. 263 45) E. Staiger: Goethes Novelle (Spiegelungen Goethes in unserer Zeit) S. 232

❖ HA=Goethes Werke, Hamburger Ausgabe GA=Gedenkausgabe (Artemis) WA=Weimarer Ausgabe
JA=Jubiläumsausgabe (Cotta) M.u.R.=Maximen und Reflexionen hrsg. von Max Hecker